

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

POETIZAÇÕES DO MITO: UMA LEITURA DE “O FAUNO” DE MANUEL BANDEIRA

Luiza Sade Cerdeira

Rio de Janeiro
2019

LUIZA SADE CERDEIRA

POETIZAÇÕES DO MITO: UMA LEITURA DE “O FAUNO” DE MANUEL BANDEIRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel
em Letras na habilitação Português/Literaturas

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Coelho

RIO DE JANEIRO

2019

SUMÁRIO

1. Introdução	4
2. O poema.....	6
2.1. Questões estruturais.....	7
2.2. Prosaísmo e visualidade.....	10
2.3. Noite, morte	12
2.4. <i>Ubi sunt?</i>	17
2.5. Ecos de uma tradição poética	19
3. Bibliografia.....	23

1. Introdução

Este breve estudo se concentra no poema “O Fauno” de Manuel Bandeira, publicado em *Estrela da Tarde*, última coleção a ser lançada antes de sua morte em 1968 e que encerra o ciclo criador do poeta. *Estrela da Tarde* foi publicado originalmente em 1960, em uma versão inicial e incompleta, pela editora Dinamene. Posteriormente, em 1963, o livro foi republicado pela editora José Olympio “na íntegra” (MACHADO, 2005, p. 121). As duas publicações divergentes de *Estrela da Tarde* não são um ponto incomum na história de publicações de Manuel Bandeira, e é conhecido que o poeta fazia constantes reorganizações em sua própria obra. Mas é importante citar essas duas publicações porque parece muito provável¹ que “O Fauno” tenha sido publicado apenas na segunda versão do livro.

Estrela da Tarde é bastante particular no que diz respeito a sua estrutura, apresentando cinco subdivisões: “Duas canções do tempo do beco”, “Louvações”, “Composições”, “Ponteios” e “Preparação para a morte” – “Composições” e “Ponteios” são as seções nas quais aparecem os poemas concretistas de Bandeira. Nenhum outro livro do poeta apresenta a mesma estrutura. Uma discussão aprofundada sobre o papel estrutural dessas subdivisões não caberia no escopo deste trabalho, mas é suficiente afirmar que elas dão destaque especial a certos poemas, agrupando-os tematicamente dentro do corpo do livro. Observamos, porém, um problema quanto a essa organização: não parece haver consenso entre as diferentes publicações quanto aos poemas que compõem cada subdivisão e nem a ordem das seções dentro do livro. É difícil precisar quem é o responsável por essas alterações, se o próprio Manuel Bandeira ou os editores de sua obra.

O próprio poema a ser estudado neste trabalho aparece em diferentes posições dependendo da edição: na edição usada como base para este trabalho (*Estrela da vida inteira* da editora José Olympio, 1973), “O Fauno” aparece como parte da seção “Duas canções do tempo do beco” – uma posição estranha considerando que, como indica seu título, essa subdivisão deveria incluir apenas os poemas “Primeira canção do beco” e “Segunda canção do beco”. Já em edição da Nova Fronteira, de 1993, o poema aparece como parte da seção “Preparação para a morte”. Por conta dessas dificuldades, a posição de “O Fauno” dentro dessas

¹ O poema não aparece na coleção *Poesia e Prosa* da editora J. Aguilar, que é uma edição supostamente completa, nas impressões pré-1963 consultadas, o que me leva a acreditar que “O Fauno” é um dos poemas adicionados na edição posterior. Essa afirmação poderia ser facilmente confirmada por meio de uma consulta das duas publicações, mas as edições de 1960 de *Estrela da Tarde* são muito difíceis de serem encontradas e a única em existência no sistema de bibliotecas da UFRJ está desaparecida.

subdivisões não será considerada. Apenas um rigoroso estudo filológico que levasse em consideração todas as versões publicadas em vida do poeta, assim como suas anotações e comentários sobre tais edições (algo que Bandeira costumava fazer) poderia resolver este problema.

Comentando sobre a temática geral de *Estrela da Tarde*, Lêdo Ivo destaca o aspecto crepuscular que se apresenta ao longo do livro e chama atenção para o que caracteriza como uma demonstração de maturidade estética e humana por parte de Bandeira. Destaca também a “clara mensagem” que a coleção de poemas carrega: “o sentimento de aproximação da morte. O poeta está agora, mais do que nunca, no reino crepuscular; seu repertório, convocado para as glosas derradeiras, alcança a hierarquia de uma suma poética.” (IVO, 1960, p. 415)

Ao mesmo tempo que se destaca por um amadurecimento estético, como argumenta Ivo, *Estrela da Tarde* também apresenta uma retomada das formas clássicas da poesia, especialmente os sonetos – são pelo menos dez sonetos ao longo do livro. Apesar de Manuel Bandeira nunca ter efetivamente abandonado as formas tradicionais da poesia, neste livro elas aparecem em quantidade e expressividade que não se vê desde as obras iniciais. Curiosamente, mesclado entre os sonetos, encontramos também neste livro os poemas concretistas de Bandeira. Essas aproximações são curiosas, de fato, mas também características do próprio percurso poético de Bandeira, desde suas origens parnasiano-simbolistas ao seu auge modernista. Portanto, não é difícil pensar em *Estrela da Tarde* como o epítome desse percurso, unindo esses dois mundos (que, cabe dizer, nunca se separam por completo na poética bandeiriana) e tornando o livro “uma soma de experiências, de conquistas obtidas ao longo do tempo.” (MACHADO, 2005, p. 122)

Os poemas que compõem esse livro lidam com os temas mais recorrentes da poesia bandeiriana. Entre eles destacam-se em especial a morte e o amor, que tomam uma outra dimensão neste livro, assim como a articulação desses dois temas. Questões de morte e amor serão bastante importantes para a análise de “O Fauno”, que veremos a seguir.

2. O poema

“O Fauno”

1 Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte,

5 Grita o fauno:

—“Bem que velho,

Te reclamo.

Bem que velho,

Te desejo,

10 Quero e chamo,

O novelletum quod ludis

In solitudine cordis!

Ó desejada que ainda

Não sabes que és desejada!

15 Deixa os brancos véus do pejo

E no inóspito jardim

Das oliveiras te cobre

Do cilício da paixão!

Respira as auras ardentes,

20 Cospe fogo,

Vira vento e furacão,

Sopra rijo sobre mim,

Me delabra, me ensorcela,

Ninfa bela!

25 Não jamais

Ninfomaniaca: és triste,

És calada,

És elegíaca.

Por isso mesmo é que te amo,

30 Te desejo,
Quero
E chamo,
Ninfa! Aonde estás? Aonde?...”

Grita o fauno, mas só o eco
35 De sua voz lhe responde
Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte. (BANDEIRA, 1973, pp. 253-254)

2.1. Questões estruturais

Em relação à estrutura do poema, chama atenção a forma que este toma na página. É um poema longo, mas de versos relativamente curtos (todos têm entre três e sete sílabas métricas). Diferente de outros poemas de Manuel Bandeira, os versos de “O Fauno” não ultrapassam o limite da página, uma característica que é especialmente produtiva nos seus poemas mais prosaicos – que observamos em poemas como “Elegia de Londres” (*Estrela da Tarde*), “Infância” (*Belo Belo*) e “Evocação do Recife” (*Libertinagem*), entre outros. Apesar de não ter a mesma forma desses outros poemas, o prosaísmo de “O Fauno” é marcante, principalmente se considerarmos que há duas figuras que tomam voz no poema, o narrador e um personagem. Seus 39 versos se dividem em três estrofes. A primeira e a última estrofe, de cinco e seis versos respectivamente, estão na voz do narrador, que abre e encerra o poema. Já os 28 versos da segunda estrofe estão na voz do personagem identificado como o Fauno. Essa segunda estrofe é a fala deste personagem, marcada graficamente – pelo travessão e aspas – assim como descritivamente – pelo narrador.

O poema não segue qualquer métrica ou forma poética regular, isto é claro. Se observarmos mais detidamente sua arquitetura, percebemos, contudo, que há uma série de similaridades e paralelismos internos. A primeira e a última estrofes, na voz do narrador, são praticamente iguais, apesar de espelhadas: os quatro primeiros versos da primeira estrofe são os mesmos quatro versos que estão no final da terceira estrofe, ou seja, o poema se abre e se encerra com as mesmas palavras, como vemos a seguir:

Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte,
Grita o fauno:

[...]

Grita o fauno, mas só o eco
De sua voz lhe responde
Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte.

A repetição desses quatro versos cria, no poema, uma espécie de eco que é tanto sonoro quanto estrutural. É importante enfatizar a palavra “eco” aqui, porque essa ocupa um lugar de centralidade nos dois versos adicionados na última estrofe que não aparecem na primeira: “[...] mas só o **eco**/ De sua voz lhe responde” (grifo meu). Essa adição cria um importante efeito de sentido no poema pois, ao realçar que “só o eco” da voz do Fauno o responde, intensifica-se a sensação de isolamento que é construída ao longo do poema, enfatizada pelos versos iniciais “Na calada/ Da alta noite”, assim como ao longo da fala desse personagem. Além disso, chama atenção também para os próprios ecos estruturais que encontramos dentro do poema.

Nos 28 versos da segunda estrofe, a fala do Fauno, encontramos o mesmo paralelismo que observamos nessas duas estrofes; o mesmo espelhamento interno. A estrofe é aberta por uma série de orações em primeira pessoa, com quatro verbos recebendo destaque: reclamo, desejo, quero e chamo. Dos quatro, destaque especial deve ser dado ao verbo “chamar” porque, de fato, logo depois desse verbo a figura desejada – que, vale dizer, só será finalmente identificada e nomeada no 24º verso – será chamada e terá sua imagem invocada pelo Fauno por meio de dois dísticos. No fim da estrofe observamos quase exatamente o mesmo processo. Dessa vez o verbo “reclamo” será substituído pelo verbo “amo”, enquanto os outros se mantêm os mesmos; o verbo “chamar” introduz novamente a imagem da figura desejada, agora propriamente identificada.

—“Bem que velho,
Te reclamo.

Bem que velho,
Te desejo
Quero e chamo,
O novvelletum quod ludis
In solitudine cordis!
Ó desejada que ainda
Não sabes que és desejada!
[...]
Por isso mesmo é que te amo,
Te desejo,
Quero
E chamo,
Ninfa! Aonde estás? Aonde?...”

Comparando esses dois grupos de versos dentro da mesma estrofe, vemos com facilidade a estrutura repetida e os versos ecoando dentro do poema. De uma certa forma, podemos pensar que uma metade do poema espelha quase perfeitamente a outra. O que esse espelhamento nos indica é que mesmo compondo em versos livres e irregulares, sem seguir nenhuma forma pré-definida, Bandeira ainda mantém uma estrutura completamente regular em seu poema. A percepção de uma estrutura paralelística e de espelhamentos, que se mantém bastante rígida, em um poema de versos aparentemente livres pode causar algum estranhamento no leitor. É preciso sempre lembrar da importância das formas fixas para Manuel Bandeira, característica que é muitas vezes negligenciada nos estudos de sua poesia em prol de características mais prototipicamente modernistas. Não à toa o poeta comenta, em *Itinerário de Pasárgada*, sua autobiografia poética, sobre a dificuldade que teve com o uso do “verso verdadeiramente livre” (BANDEIRA, 2012, p.57), dificuldade esperada considerando a sua formação de leitor, sobre a qual comenta extensivamente em *Itinerário*. O verso livre foi uma conquista que só se concretizou após intenso trabalho por parte do poeta. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar a própria concepção de verso livre de Bandeira:

Versos como os do meu “Debussy”, “Sonho de uma terça-feira gorda”, “Balada de Santa Maria Egípcíaca”, “Na solidão das noites úmidas”, “Bélgica”, “A vigília de Hero”, “Madrigal melancólico”, “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” ainda acusam o sentimento da medida. Ora, no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o

alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude do verso medido.
(BANDEIRA, 2012, p. 58.)

Em outras palavras, “O Fauno” se encaixa na concepção bandeiriana de verso livre porque sua forma – teoricamente livre, mas visivelmente estruturada – não é o ponto central do poema, não é mais importante que o seu sentido. O ecoar sonoro das repetições e quase-repetições dos versos são perceptíveis ao leitor casual, mas o fato de que esses ecos são também parte de uma estrutura maior, que envolve arquitetura e sentido, não é imediatamente aparente. A forma se adapta ao poema e não o poema à forma.

2.2. Prosaísmo e visualidade

Desde uma primeira leitura, chama atenção a força visual que tem o poema. Os primeiros quatro versos, mais especificamente, estabelecem a cena e o tom que envolverá tudo o que se desenvolve a seguir: uma noite profunda, imponente e silenciosa. A descrição dessa cena, tão clara e estática, cria no leitor a impressão de estar diante de um quadro. Nenhum som, nada se move na ambientação tensa e sombria.

Mesmo dotada de uma intensa carga visual, essa primeira estrofe também se aproxima da ficção em prosa. A preposição “em” combinada ao artigo “a” localiza espaço-temporalmente a cena da narração que será construída ao longo do poema. Essa marca da narrativa em prosa – que é ao mesmo tempo pictórica – da abertura do poema é uma construção característica do conjunto da obra de Manuel Bandeira. Ao longo de toda sua produção poética é possível identificar vários poemas que se servem desta mesma “fórmula de abertura” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 204). A forma mais comum é aquela que se inicia pela conjunção “quando”: “Quando a indesejada das gentes chegar” (BANDEIRA, 1973, p. 221), abertura de “Consoada” (*Opus 10*), é possivelmente um dos exemplos mais famosos desse tipo de construção, mas são muitos os poemas que se iniciam da mesma forma ou mesmo usando outras estratégias da mesma natureza narrativa.

Comenta Davi Arrigucci, em seu importante estudo sobre a poesia de Manuel Bandeira, sobre a recorrência desse mecanismo, como se “o poeta com frequência fosse obrigado a lançar mão de uma fórmula liminar, característica da narrativa, para dar início à enunciação lírica.” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 205). O comentário do crítico é específico sobre a estratégia de uso da conjunção “quando”, mas pode ser estendido a todas essas fórmulas liminares que associamos com o início da prosa ficcional. É como o “era uma vez...” da abertura dos contos

de fada, que remontam a um tipo de passado-presente, dependente da memória dessa voz que narra. É, portanto, uma estratégia completamente em linha com a poesia de Bandeira, tão devedora – e talvez até mesmo originária – dessa memória “épica”, como caracteriza Arrigucci, assim como marcada pelo prosaísmo da narração.

No caso de “O Fauno” não estamos diante de um poema da memória épica, é fato. Mesmo assim é um poema completamente construído a partir da narração. Como vimos anteriormente, há inclusive a voz de um narrador que introduz e encerra a fala do Fauno como se fosse realmente um personagem de uma narrativa. Nessa narração não importa a ação em si (há pouquíssima ação no poema); como observamos, a ênfase é no cenário e na ambientação e assim cria-se uma cena dramática que é, ao mesmo tempo, imóvel. E é interessante comparar essa construção narrativa com a forma clássica da écloga, um estilo de poesia pastoril geralmente na forma de diálogo ou solilóquio, principalmente associado às *Bucólicas* de Virgílio:

Na écloga virgiliana há praticamente nenhuma ação, mas há uma cena claramente sugerida na qual se dá um solilóquio ou diálogo – como uma cena dramática estática. O centro, a substância da écloga – diálogo, contenda, solilóquio – é localizada e os personagens são identificados, enquanto a cena é definida, apesar de muitas vezes apenas brevemente, no início ou no final do poema, e frequentemente nas duas posições. Além disso, no corpo do poema, frequentes alusões à ambientação tendem a manter em mente o cenário no qual os personagens estão expressando suas emoções. Por esse motivo o elemento descritivo é o mais pronunciado. Por este meio a imagem é enquadrada, [...] a cena montada.² (JONES, 1925, p. 35, tradução minha)

O poema de Bandeira se encaixa perfeitamente na descrição das éclogas virgilianas. Ele reúne todos os aspectos estruturais que, segundo Jones (1925), são as grandes características definidoras da écloga mais do que qualquer aspecto temático. Mesmo se afastando das imagens bucólicas e idealizadas do campo que predominam nas éclogas – as imagens e descrições no poema são extremamente tensas, como observaremos a seguir – “O Fauno” conserva a ênfase

² “In the Virgilian eclogue, there is practically no action, but there is a clearly suggested scene in which soliloquy or dialogue is carried on – a kind of static dramatic scene. The core or substance of the eclogue – dialogue, contest, soliloquy – is localized and the characters are identified, while the scene is definitely, though often briefly, either at the beginning or the end, and frequently in both places. Furthermore, within the body of the poem, frequent allusions to the surroundings tend to keep in mind the stage upon which the characters are expressing their sentiments. For this reason, the descriptive element had been most pronounced. By its means the picture is framed, [...] the stage is arranged.”

no elemento descritivo da narração e fortalece, portanto, as imagens e o aspecto visual do poema. Os cortes inesperados do enjambement dão ainda mais ênfase à tensão criada pelas imagens iniciais do poema, e leva essa tensão para sua própria estrutura.

O corte abrupto dos versos, além de criar uma tensão na própria frase e, por consequência, tencionar o desenvolvimento das imagens, também enfatiza as palavras que ficam no final dos versos onde isso ocorre. Percebemos o efeito com facilidade nos dois primeiros núcleos de sentido do poema:

Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte,

O que está em jogo nesses dois núcleos de sentido (cada par de versos é um núcleo) é, respectivamente, a noite e a morte. Mas o efeito de deixar as palavras “calada” e “augusta” órfãs no fim dos versos é que elas ganham força sintática e fonológica e realçam o sentido tanto de noite quanto de morte.

2.3. Noite, morte

Assim como a palavra “eco”, que discutimos anteriormente, “noite” e “morte” são dois termos importantíssimos para a leitura do restante do poema. Sua importância não se dá apenas porque abrem e encerram o poema, mas principalmente porque representam, em sua articulação, o ponto central do solilóquio do Fauno e, por consequência, de todo o poema. A noite passa a ser a metáfora natural do fim da vida seja por sua relação com a escuridão – como espaço do desconhecido e do misterioso – ou simplesmente por indicar o desfecho de um dia. A associação noite-morte é explorada em outros momentos na poesia de Manuel Bandeira, e um bom exemplo se encontra em “Consoada” (*Opus 10*):

Quando a Indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez eu sorria, ou diga:

– Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

(A noite com seus sortilégios.) (BANDEIRA, 1973, p. 221)

Quando a Morte – em sua figura personificada, essa “Indesejada das gentes” – chegar, diz o eu lírico, ele a acompanhará sorrindo se tudo estiver terminado, o campo lavrado, a casa limpa, a mesa posta, e se o dia houver sido bom – ou seja, apenas se a própria existência estiver concluída. Aí sim poderá “a noite descer”; morrer.

Arrigucci ressalta, ao comentar sobre os versos de “Consoada”, como a imagem da noite se estende por via do parentético “para além do limite natural do dia ou da imagem do repouso que se segue ao trabalho cotidiano, para se generalizar como fim de toda existência, no conceito da morte.” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 269). Também no “Fauno” há uma extensão da imagem da noite para dois versos seguintes, primeiro pela associação de noite com sombra – já que as duas palavras se ligam por meio da escuridão – quanto pela própria extensão do verso (verso 3): ele é visualmente maior que todos os outros da estrofe, apesar de ter a mesma quantidade de sílabas métricas que o verso subsequente.

A enigmática imagem da “[...] augusta/ antecipação da morte” nos remete a outro poema de Bandeira, “José Cláudio” (*Belo Belo*), e seu “[...] mistério augusto da morte” (BANDEIRA, 1973, p. 198). Mas enquanto o poeta de *Belo belo* ainda pode encarar a morte como algo misterioso, em *Estrela da Tarde* o mistério dá lugar à antecipação – quase um agouro. Isso se dá porque em *Estrela da Tarde* a ideia de morte aparece com um tratamento mais amadurecido do que em outros livros de Manuel Bandeira. Além disso, como observamos pela fala do personagem, estamos diante de um Fauno envelhecido que certamente sabe e sente – como o próprio leitor sente pelo tom dominante do poema – que a morte se aproxima. A consciência da proximidade do momento final suscita no personagem e no leitor a inquietação dessa expectativa. E não é possível deixar de notar a significância do emprego do termo “augusta” em um poema cuja figura central é um personagem da mitologia romana e cuja forma remete aos poemas de Virgílio, já que “Augusto” é o título concedido aos imperadores romanos.

A fala do Fauno se estende por 28 versos e é, portanto, o ponto central e a “substância” do poema. A estrofe é introduzida por um corte no silêncio descrito na abertura do poema (a “calada/ da alta noite”): o personagem não simplesmente diz o que tem a dizer, ele grita em sofrimento. Assim como nos versos iniciais, os versos da fala do Fauno também estão cortados e aqui o efeito dos enjambements se intensifica, passando a refletir, na própria sonoridade e no ritmo do poema, o profundo desespero do personagem. O deslocamento dos cortes dos versos também cria um efeito de sobreposição das imagens, isso porque o ritmo “desesperado” do poema faz com que o leitor passe rapidamente de uma construção imagética para outra.

Especialmente entre os versos 15 e 24, observamos diversas aliterações (observar os fonemas /r/ e /s/) e assonâncias (observar a repetição e o contraste entre as vogais) que intensificam o ritmo já desesperado da fala do Fauno.

Logo no início de sua fala nos deparamos com uma invocação a quem, mais a frente, descobriremos ser a figura feminina da Ninfa. Dois dísticos são usados para invocar essa outra personagem:

*O novelletum quod ludis
In solitudine cordis!*³
Ó desejada que ainda
Não sabes que és desejada!

O primeiro dístico se destaca, em primeiro lugar, por estar em latim e italicizado, resultando em um destaque sonoro e visual dentro da estrofe. Também chamam atenção do leitor por outro motivo: se trata, na verdade, de versos de Baudelaire. Esse dístico corresponde aos dois últimos versos do primeiro terceto de um dos poemas latinos de *Flores do mal*, “Francisca Meae Laudes” (trad. “Louvores à minha Francisca”). A imagem da jovem⁴ brincando no (ou com) o coração daquele que a louva é um primeiro indício do caminho que a imagem da Ninfa irá tomar nos versos seguintes. O segundo dístico não é tão particular quanto o primeiro, mas faz ouvir o mesmo verso de “Consoada” que citamos anteriormente. Contrastar a “Indesejada das gentes” com a figura “desejada que ainda/ não [sabe] que [é] desejada” é, de alguma forma, ecoar a imagem da morte dentro da imagem da Ninfa.

A aproximação da morte à imagem da mulher desejada, o tema universal e intrigante da aproximação do erotismo e da morte, é muito relevante dentro da análise do poema. Para pensar nessa aproximação, devemos primeiro levar em consideração a caracterização da Ninfa nos versos seguintes. Ela será descrita de uma forma que contraria a natureza mitológica das ninfas. Essa Ninfa não é mais a jovem leve e graciosa, filha dos bosques e das águas e personificação da natureza que encontramos da tradição clássica – e até mesmo no dístico de Baudelaire que, apesar de não mencionar ninfas, quase que aproxima Francisca a uma ninfa. Retomamos os versos 26 a 28, nos quais o Fauno a descreve:

³ Uma possível tradução: “Ó pequenina que brinca/ Na solidão do meu coração!”.

⁴ Em latim, *novelletum* parece significar algo próximo de “jovem bosque”, já que *novus* significa “novo”, o sufixo *-ellus* indica diminutivo e *-etum*, também um sufixo, indica lugar onde plantas crescem. Algumas traduções deste poema, especialmente em língua inglesa, traduzem o termo como “jovem cabrita”. Na minha leitura prefiro dar ênfase apenas no aspecto “jovem” da palavra.

[...] és triste,
És calada,
És elegíaca.

Há também um elemento de pudor insinuado pelo Fauno quando, no verso 15, pede que a Ninfa deixe de lado “os brancos véus do pejo”, separando-a ainda mais da tradição. Curiosamente, essa descrição anti-ninfa se aproxima da imagem de outra ninfa bandeiriana, em “A Ninfa” (também de *Estrela da Tarde*), que é chamada de “fria”. Dos três termos usados para descrevê-la, “calada” e “elegíaca” merecem destaque especial. O primeiro termo está inegavelmente associado à abertura do poema. A Ninfa é calada como a alta noite que antecipa a morte do Fauno. Já o segundo termo retoma uma forma tradicional da poesia, a elegia, aquela forma grega para lamentar sobre a morte de alguém, que expressa pesar, tristeza e perda. Novamente, a imagem da Ninfa se liga à imagem da morte.

Samuel Taylor Coleridge define a elegia como uma reflexão séria em tom melancólico “natural à mente reflexiva” (COLERIDGE, 1835 *apud* KENNEDY, 2007, p. 4), mas vai além: a elegia não trata do tópico (no caso, a morte de alguém) em si, mas sempre e exclusivamente tendo como referência o poeta, e disso resulta que o sofrimento e, por consequência, o amor serão sempre os temas das elegias. “O Fauno” pode ser pensado facilmente seguindo definição de Coleridge, já que o que temos neste poema é uma reflexão que toma como referência o poeta – e aqui podemos pensar tanto o próprio poeta Manuel Bandeira quanto o poeta Fauno –, seja sobre sua própria morte inevitável ou sobre a perda da Ninfa. Sofrimento e amor, sofrimento *por* amor, tomam o centro da reflexão do poema.

Sobre o eixo mulher desejada-morte, observamos que essa aproximação se dá, portanto, em dois níveis. O primeiro nível, na caracterização da Ninfa, que carrega em si a marca da morte poética na forma da elegia. O segundo nível, na associação da imagem da Ninfa com outras construções simbólicas da morte no poema.

Retomando a associação noite-morte, há outra construção imagética que precisa ser destacada. Entre os versos 15 e 18 nos deparamos com a seguinte sequência:

Deixa os brancos véus do pejo
E no inóspito jardim
Das oliveiras te cobre
Do cilício da paixão!

Sobre o primeiro verso da sequência, já mencionamos o elemento de pudor (os brancos véus do pejo) insinuado pelo Fauno, que descaracteriza a Ninfa. Para além disso, esse verso retoma a imagem dos dois últimos versos do primeiro terceto de “Alumbramento” (*Carnaval*): “Oh essa angélica brancura/ Sem tristes pejos e sem véus!” (BANDEIRA, 1973, p. 74). A imagem de “Alumbramento” nos surge reorganizada e ressignificada em “O Fauno”, de modo que sua leitura é quase contrária ao proposto no primeiro poema. Enquanto em “Alumbramento” o encontro com o divino (“Eu vi os céus!”) se dá por meio do erótico (“... essa angélica brancura/ Sem tristes pejos e sem véus” que descobriremos ser a mulher “nua... toda nua!”) – devemos lembrar que o alumbramento na poesia de Bandeira é justamente esse momento epifânico da “iluminação espiritual” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 161) através do encontro com o corpo –, no “Fauno” a antecipação da morte em seu sentido negativo se dá quase por uma impossibilidade desse encontro erótico (a anti-ninfa calada e tímida). E, como descobrimos mais adiante na fala do Fauno, é justamente por conta dessa impossibilidade do encontro erótico que ele deseja a Ninfa (“Por isso mesmo é que te amo,/ Te desejo”, nos versos 29 e 30).

A imagem que será construída ao longo dos três versos seguintes da sequência destacada é ainda mais complexa. Em primeiro lugar, devemos nos questionar sobre o que está implicado na imagem de um “inóspito jardim” se o jardim é justamente o lugar da vida e do florescimento. O verso seguinte, “das oliveiras”, nos indica alguns possíveis caminhos de leitura. Um caminho de leitura é considerar a imagem da própria oliveira, uma árvore de aspecto rude e áspero. A caracterização inóspita do jardim, apesar de aparentemente paradoxal, se encaixa em um jardim repleto dessas árvores. Mesmo assim, ainda é necessário considerar o aspecto simbólico da oliveira, já que seus ramos foram considerados historicamente símbolos de abundância e paz – dois termos que entram em conflito com a construção dessa imagem e do próprio poema como um todo: “abundância” contrasta com o aspecto inóspito do jardim e “paz” contrasta com a sensação de tensão e conflito que se constrói ao longo da fala do Fauno.

Outro caminho de leitura é considerar o núcleo de sentido “jardim das oliveiras” como uma referência ao Getsêmani, o jardim no Monte das Oliveiras onde, de acordo com a Bíblia cristã, Jesus e seus discípulos se reuniram para rezar antes de sua prisão e consequente assassinato. É este o episódio da Bíblia em que Jesus aceita seu destino, ou seja, aceita a inevitabilidade da morte; mas essa aceitação só vem às custas de muita angústia e sofrimento enquanto ele pede a seu pai que o livre do destino da morte. Assim também o Fauno, que antecipa a morte e arde em sua angústia pela ausência da Ninfa – e como o encontro com o

divino se dá pela experiência do corpo erótico, esse encontro é impossível e a morte parece ainda mais angustiante. E se considerarmos o verso seguinte, em que o Fauno pede que a Ninfa se cubra do “cílio da paixão”, a leitura bíblica dessa imagem se torna ainda mais clara. Cílio é uma peça de roupa (ou um cinto) feita de material incômodo para a penitência – em outras palavras, o Fauno pede que a Ninfa se cubra do sofrimento que precede a morte.

2.4. *Ubi sunt?*

No final da sua fala, o Fauno clama pela Ninfa novamente. Inicialmente em seu solilóquio, o Fauno a invoca por meio de dois dísticos precedidos do verbo “chamar” na primeira pessoa do singular. Essa estrutura se repete na segunda invocação à Ninfa, porém se afasta da maneira indireta em que se dá no início da estrofe, porque aqui o Fauno chama a Ninfa como alguém que se dirige diretamente a um outro: “Ninfa! Aonde estás? Aonde?...”

É interessante notar como seus chamados refletem e ecoam os chamados de Cláudio Manuel da Costa por sua Nise, no início e final do “Soneto XIII”:

*Nise? Nise? onde estás? Aonde espera
Achar-te uma alma, que por ti suspira,
Se quanto a vista se dilata, e gira,
Tanto mais de encontrar-te desespera!*

Ah se ao menos teu nome ouvir pudera
Entre esta aura suave, que respira!
Nise, cuidado, que diz; mas é mentira.
Nise, cuidei que ouvia; e tal não era.

Grutas, troncos, penhascos de espessura,
Se o meu bem, se a minha alma em vós se esconde,
Mostrai, mostrai-me a sua formosura.

Nem ao menos o eco me responde!
Ah como é certa esta minha desventura!
Nise? Nise? onde estás? aonde? aonde? (COSTA, 1992, p. 39, grifos meus.)

De fato, quase que a única diferença que observamos entre os chamados finais do Fauno pela Ninfa e os chamados febris do poeta árcade por Nise (que estão em itálico no poema acima; primeiro e último versos do primeiro quarteto e último terceto, respectivamente) é que se

substitui *Nise* por *Ninfa*. É um processo similar ao que observamos na colagem do dístico de Baudelaire, uma espécie de transferência de um poema para o outro, como se Bandeira pegasse “emprestado” o verso alheio.

E não é o único empréstimo do poema de Cláudio Manuel da Costa. Se observarmos os dois primeiros versos do segundo quarteto, “Ah se ao menos teu nome ouvir pudera/ Entre esta aura suave, que respira!”, percebemos que esses versos se assemelham bastante a um outro momento da fala do Fauno, que diz, no décimo quarto verso da segunda estrofe, “Respira as auras ardentes”. Mais uma vez, a mudança é sutil. As “auras suaves” do soneto de Cláudio Manuel da Costa se transfiguram em “auras ardentes” no poema de Bandeira. Enquanto no soneto a voz poética deseja ouvir o nome de sua amada respirado pela brisa suave – termo que carrega em si e contribui com toda uma carga de sublimidade melancólica do poema – no verso de Bandeira o Fauno pede para a Ninfa que respire os ares “ardentes”. Essa ardência, que pode ser lida tanto literalmente, em seu sentido inflamado, quente, de imagem fortemente ligada ao fogo, quanto em seu sentido figurado de paixão, desejo, afasta “O Fauno” bruscamente do tom elevado que tem o “Soneto XIII”.

Para além de ecoar o soneto de Cláudio Manuel da Costa, os chamados febris do Fauno por sua Ninfa refletem um tópico bastante recorrente tanto na poesia medieval quanto na poesia moderna, o *ubi sunt?*. Essa formulação é um recorte do questionamento latino *ubi sunt que ante nos in hoc mundo fuere?* ou, em português, onde estão aqueles que existiram antes de nós? Coloca em questão o sentimento de evanescência e transitoriedade da vida, assim como a inevitabilidade da morte. Como explica Augusto Meyer em seu texto “Pergunta sem resposta”, essa “chapa retórica [...] corria mundo entre as poesias populares latinas da Idade Média. O povo, os doutores da igreja, poetas, pregadores e tratadistas repetiam em todos os tons: '*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?*'” (1958, p. 88). Meyer cita o estudo de Italo Siciliano sobre François Villon no qual se discute o desenvolvimento e evolução desse tema ao longo dos anos, que acaba por se tornar “cada vez mais amoldado à enumeração obrigatória” (1958, p. 88). Em outras palavras, os poemas que tratam desse tópico passam, em determinado ponto, a ir além de apenas abordar tematicamente o questionamento da transitoriedade da vida e passam a seguir uma fórmula específica, por meio da repetição de uma mesma pergunta que aparentemente não tem resposta. A pergunta passa a estar inserida diretamente na estrutura.

O tópico do *ubi sunt?* é bastante produtivo na poesia de Manuel Bandeira em geral. Isso porque, de certa forma, toda a poesia bandeiriana tematiza a morte seja direta ou indiretamente.

Desde seus primeiros livros o tema da inevitabilidade da morte está colocado de cara e nunca sai de cena nos livros posteriores. O próprio texto de Augusto Meyer sobre o *ubi sunt?*, citado anteriormente, discute de maneira breve a poesia de Bandeira, referindo-se especificamente ao poema “Profundamente” (*Libertinagem*):

Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo profundamente

[...]

Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo

Estão todos deitados

Dormindo

Profundamente. (BANDEIRA, 1973, p. 121)

O famoso questionamento pelos familiares mortos é um exemplo da poesia desse tópico por colocar diretamente no texto a pergunta sem resposta “onde estão?”. Em *Estrela da Tarde* são vários os poemas que lidam tematicamente com o *ubi sunt?*, e dois especificamente mencionam o termo latino: “Antonia” (que é inclusive dedicado a Augusto Meyer) e “Passeio em São Paulo”. Mas nem o Fauno nem o poeta do “Soneto XIII” precisam mencionar a frase em latim para que a pergunta sobre o paradeiro da Ninfa e de Nise sejam consideradas mais uma versão do tema *ubi sunt?*.

2.5. Ecos de uma tradição poética

Assim como no soneto de Cláudio Manuel da Costa, o poema de Bandeira se encerra da mesma maneira que se inicia, numa estrutura paralelística – estrutura que já foi discutida anteriormente. Os primeiros quatro versos estão repetidos nos quatro últimos da estrofe final, mas a construção imagética da noite equivalente à morte se torna ainda mais dramática com a adição de dois versos: “... mas só o eco/ de sua voz lhe responde”. Essa construção retoma

novamente o “Soneto XIII”, com a diferença que ao poeta que clama por Nise não resta nem mesmo o eco de sua voz.

Voltamos ao termo “eco”, que destacamos anteriormente, ao comentar sobre a estrutura paralelística do poema. Além dos ecos sonoros, dos ecos estruturais e dos ecos de outros versos de Bandeira, encontramos um outro ecoar dentro do poema: o de outros poetas. É impossível, por exemplo, ler “O Fauno” sem pensar no longo poema de Mallarmé, “A sesta de um Fauno”. Existem outros poemas, especialmente simbolistas, que tratam de faunos e que vêm em mente durante a leitura do poema de Bandeira (“Le Faune” de Verlaine, “Tête de Faune” de Rimbaud, “De um Fauno” de Emiliano Pernetta para citar alguns), mas o poema de Mallarmé se destaca porque a referência vai além do mero emprego da figura mitológica ou do desenvolvimento do poema: ela está na própria estrutura em écloga que os dois poemas dividem.

Existem grandes diferenças entre o poema de Mallarmé e o poema de Bandeira, talvez mais diferenças do que semelhanças. As principais diferenças dizem respeito à ambientação do poema. A cena de “A sesta de um Fauno” se desenvolve no calor do meio-dia, a “hora adusta” (MALLARMÉ, 2004, p. 339), como descreve o Fauno em sua fala, o que o conecta mais com o ambiente árcade, de manhãs e tardes tranquilas nos bosques e jardins – mesmo assim não é exatamente a cena árcade; o Fauno se encontra no auge do meio-dia, quando o sol ferve no céu. Completo oposto do Fauno de Bandeira, que reclama por sua Ninfa na “alta noite”. O Fauno mallarmaico é também mais aproximado do fauno mitológico, com sua jovialidade e seu jogo erótico com as ninfas, do que o fauno de Bandeira, que é envelhecido, melancólico e chama tristemente pela ninfa na solidão da noite. Se não bastasse, o tema da morte não se encontra no poema de Mallarmé. Apesar das diferenças na ambientação, os enredos se aproximam: os dois poemas retratam chamados febris de Faunos por Ninfas que não se encontram. Até mesmo os extremismos da ambientação são, de certa forma, complementares: mesmo sendo horas opostas do dia, as duas ambientações dão ênfase no aspecto intenso do momento em que se passam.

Anteriormente, ao comentar sobre a construção narrativa na forma de écloga do poema, ressaltamos a associação dessa forma poética às *Bucólicas* de Virgílio. É interessante retomar esse ponto aqui, já que outro eco que merece destaque é justamente de uma das éclogas das *Bucólicas*, a “Écloga II”. O tema dessa écloga também é o amor contrariado: o pastor Córídon ama Aléxis, que não o corresponde e é seduzido por outro. Por meio de versos que recita ardentemente aos bosques todos os dias, sob a sombra das faias, Córídon tenta convencer Aléxis de seu amor, explicando que ele é mais que um simples pastor e suplicando que o belo jovem

retorne. Córídon irá morrer se seu amor por Aléxis não for correspondido. (VIRGÍLIO; FERRY, 1998).

A “Écloga II” não é a única das bucólicas cujo tema é o amor não correspondido – as éclogas II, VIII e X também tratam da mesma temática – mas é a que mais parece se aproximar do tom ardente que os chamados do Fauno de Bandeira tomam. Córídon arde em paixão e sofre de uma espécie de amor destrutivo que irá, no fim, aniquilar o pastor (LINS, 2015). Apesar da sua morte não ser exatamente em consequência do amor contrariado como Córídon,⁵ o Fauno do poema de Bandeira também sofrerá um destino similar por causa do amor destrutivo, e pede ele mesmo sua própria destruição à Ninfa, como se lê entre os versos 19-21.

Em “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot argumenta que procurar destacar em um poeta apenas aquilo que o separa de seus antecessores é fútil e que “se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (ELIOT, 1989, p. 38). Em outras palavras, a procura por aquilo que aproxima os poetas de seus antepassados – o diálogo que eles estabelecem entre si por meio da poesia – se mostra importante para a compreensão e, acima de tudo, a apreciação do texto literário.

Esse diálogo tradição-modernidade parece ser um dos grandes pontos centrais da poesia bandeiriana, tanto que é difícil classificar Manuel Bandeira por meio de recortes de movimentos literários. A tentativa de encaixar à força sua poesia dentro de uma ideia restrita e reducionista de “modernismo”, que só leva em consideração a inovação e o corte com o tradicional, não pode ser produtiva porque impossibilita a apreciação de poemas como “O Fauno”, em que a tradição se faz mais presente por estar implicitamente referenciada.

Está claro que no “Fauno” essas referências à tradição não são apenas parte de um processo de colagem, como o que encontramos em poemas como “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” (*Estrela da Manhã*) ou de uma forma metapoética em “Antologia” (*Estrela da Tarde*). O que há nesse poema, com exceção do dístico emprestado de Baudelaire, não são os versos transferidos de um lugar para o outro. As referências são muito mais implícitas do

⁵ Mesmo com todas as referências a morte, é válido mencionar que nenhum dos dois personagens morrem de fato em seus poemas. Em ambos a morte é apenas uma certeza futura, esperada, mas que ocorrerá fora da cena poética.

que explícitas, como é o caso dos dois poemas citados acima. Ouvimos apenas o ecoar de outros poemas, outros tempos e outras vozes dentro de “O Fauno”.

A experiência do leitor se aproxima, de certa maneira, à experiência do próprio Fauno que só tem como resposta o ecoar de sua própria voz. O poeta costura, assim, em torno de um único tema, uma série de referências, leituras e diálogos. Ouvimos Baudelaire, Mallarmé, Claudio Manuel da Costa, Virgílio, a tradição cristã e o próprio Bandeira de outrora. Através da voz do poeta, os ecos da tradição formam uma grande colcha de retalhos; o itinerário da poesia de Manuel Bandeira.

3. Bibliografia

- ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1973.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Editora Global. 2012.
- COSTA, Claudio Manuel da; RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). **Poemas de Claudio Manuel da Costa**. São Paulo: Cultrix. 1992.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- IVO, Ledo. Nota preliminar sobre Estrela da Tarde. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar 1960.
- JONES, Richard F. Eclogue types in English poetry of the eighteenth century. **The Journal of English and Germanic Philology**, Champaign, v. 24, n. 1, pp. 36-60, jan. 1925.
- KENNEDY, David. Form without frontiers. *In*: _____. **Elegy**. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- LINS, Luana Santana. Uma abordagem retórico-comparativa da bucólica II de Virgílio e da bucólica III de Calpúrnio Sículo. **Revele**, Belo Horizonte, n. 9, pp. 140-157, out. 2015.
- MACHADO, Julio Cesar. Estrela da tarde: um círculo que se fecha. *In*: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (org.). **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphanne. A sesta de um Fauno. *In*: MILANO, Dante. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- MEYER, Augusto. Pergunta sem resposta. *In*: _____. **Camões, o bruxo**. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1958.
- VIRGÍLIO; FERRY, David (trad.). Eclogue II. **Arion: A Journal of Humanities and the Classics, Boston**, v. 6, n. 1, pp. 32-34, 1998.